

Alexander García Düttmann

WAS WEISS KUNST?
FÜR EINE ÄSTHETIK
DES WIDERSTANDS



konstanz|university press

ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN, geboren 1961, lehrt Philosophie der Kunst an der Universität der Künste in Berlin.

Alexander García Düttmann

Was weiß Kunst?

Für eine Ästhetik des Widerstands

Konstanz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Konstanz University Press, Konstanz
Ein Imprint der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen

www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9061-4
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9716-3

Gilbert Adair in memoriam

Inhalt

IDEE, URTEIL, GESETZ

1. Irre Ideen oder soll die Welt verschütt gehen (Deleuze, Duras) 9
2. Kulturpalast (Adorno, Duras, Milner) 25
3. Das Urteil 37
 - In der Kunst (Hölderlin, Kant, Straub) 37
 - In der Sprache (Adorno, Kafka) 52
4. Gesetzesschwelle 67
 - Sei gerecht (Hegel, Kafka) 68
 - Gehorsam und Ungehorsam (Arendt, Kafka, Thoreau) 79

LEBEN, GEFÜHL, BUCHSTABE

5. Meine Geburt 91
 - Die Geburt des Philosophen (Arendt, Hegel, Heidegger) 92
 - Die Geburt des Künstlers (Chacel) 97
6. Leben und Schönheit 103
 - In der Mitte (Schiller) 103
 - Im Extrem (Adorno) 107
7. Das Leben des Buchstabens (Coetzee, Kafka, Welles) 111
8. Das Lebensgefühl der Dekonstruktion (Derrida, Gaya) 127
9. Der amerikanische Traum (Adorno) 145
10. Das zweite Leben (Adorno, Proust) 149
11. Kommen und Gehen. Über den Begriff des Spätstils (Adorno, Agamben, Beckett, Cavell, Deleuze, Lewy, Said, Wölfflin) 163

12. Allein leben oder Ellipse und Melodram (Visconti,
Leisegang) 183

KUNST, WISSEN, IDENTITÄT

13. Was weiß Kunst? 191
 Vom Haftenbleiben (Foucault, Heidegger, Nietzsche) 191
 Luftblasen und ästhetische Experimente (Adorno, Bompiani,
 Duras) 206
14. Sehen für andere? (Bresson, Dostojewskij) 213
15. Die »kleinen kalten Brüste« eines englischen Mädchens. Kunst
als Herausforderung der Politik (Adorno, Cowper Powys, Nancy,
Straub) 225
16. Kunst im Glück. Divertimento (Adorno) 233

KRITIK, POLITIK, EUPHEMISMUS

17. Ohne 241
 Sprache ohne Erde (Adorno, Gaita, Margolis) 241
 Politik ohne Herrschaft (Adorno, Marcuse, Sohn-Rethel) 250
18. Der Verblendungszusammenhang (Adorno, Sokrates,
Vergès) 269
19. Die Sichtbarmachung der Armut. Drei Thesen
(Agamben, Arendt, Benjamin, Heidegger, Marx) 277
20. Der automatisierte Euphemismus (Adorno, Nabokov,
Stifter) 293
21. Das Schlimmste oder das kleinere Übel (Adorno, Arendt,
Blanchot) 301

Nachweise 315

Namenregister 317

Idee, Urteil, Gesetz

1. Irre Ideen oder soll die Welt verschütt gehen

Welchem ideologischen Zwang, welchem gesellschaftlichen Lösungswort, welchem Gebot der Stunde muß man widerstehen? Zweifellos dem Gebot der Vernetzung. Wie kann man aber Widerstand gegen solche Kommunikation leisten, durch die heute das Recht wahrgenommen wird, das Adorno einmal bissig als das »demokratische« bezeichnet, das Recht der Menschen auf das, »was ihnen gleicht«?¹ Folgt man den Gedanken des Philosophen Gilles Deleuze in seinem späten Vortrag über den »schöpferischen Akt«, lautet eine mögliche Antwort: indem man versucht, eine Idee zu entwickeln. Da aber die Idee selber zu den Lösungsworten der Kommunikation gehört, da die Vernetzung gebietet, Ideen zu haben, da man dadurch allen anderen und sich selber gleicht, daß man eine Idee hat, sie mitteilt und zirkulieren läßt, besteht die erste Widerstandshandlung darin, an dem Begriff der Idee hervorzuheben, was seine kommunikative Aneignung erschwert, das »demokratische« Recht auf die Idee ins Wanken bringt.

Deleuze selber führt den Begriff der Idee gegen den der Kommunikation und ihrer Gebote oder Lösungsworte ins Feld. Er hebt daran den Seltenheitswert hervor. Gegen die allgemeine Verflachung der Idee, gegen die Meinung, jeder habe dauernd Ideen, sei jederzeit schöpferisch, muß man an der Seltenheit von Ideen festhalten. Es kommt nicht oft vor, daß man wirklich eine Idee hat, eine Idee,

¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: Gesammelte Schriften, Band 6, Frankfurt am Main 1970, S. 358.

die in Wahrheit nicht bloß ein Gemeinplatz ist. Jeder kann jederzeit eine Idee haben, aber weder hat jeder eine Idee noch ist jeder jederzeit schöpferisch. Nur wer Demokratie als Gleichheit der flächendeckenden Angleichung mißversteht, eben als Ansammlung von Gemeinplätzen, wird ein demokratisches Recht auf die Idee als antielitäre Leugnung ihres Seltenheitswerts geltend machen. Im Gegensatz zum Gemeinplatz macht die Idee rar, nicht vergleichbar, und darum auch muß sie sich selber rar machen. Um den Seltenheitswert der Idee zu verdeutlichen, sagt Deleuze, es sei wie ein »Fest«,² wenn man eine Idee habe: nichts Alltägliches.

Vielleicht hat die Seltenheit der Idee, der Umstand, daß nicht jeder und nicht jeder jederzeit eine Idee hat, etwas mit der Not und der Notwendigkeit zu tun, von denen Deleuze spricht. Wer den Seltenheitswert im Namen eines demokratischen Rechts leugnet, verwechselt die Idee mit dem Ideenträger, als würde es der Willkür des einzelnen obliegen, eine Idee zu haben oder nicht zu haben, oder als wäre das Ideenreich eines, zu dem man einfach mit etwas gutem Willen die Tore öffnen könne, um jedem den ihm zustehenden Zugang zu gestatten. Man hat jedoch nicht eine Idee, weil man sie haben will; ebensowenig entwickelt man eine Idee aus reiner Freude an ihr. Deleuze weist darauf hin, daß sich eine Idee immer aufdrängt und daß die Entwicklung einer Idee stets mühsam ist, man nur das Allernötigste tut, um eine Idee zu entwickeln. Würde jeder jederzeit Ideen haben, dann würde die Grenze zwischen der Notwendigkeit und der Absicht ständig überschritten. Man könnte am Ende gar nicht mehr ausmachen, ob man willentlich eine Idee hat oder ob eine Idee uns überkommt, sie sich uns aufdrängt, als etwas, von dem wir sofort ahnen oder gar wissen, daß wir es nicht von uns weisen können, daß es uns mitzieht, ob wir wollen oder nicht. Die Idee zeigt uns dort einen Weg, wo es zuvor keinen Weg gab, vielleicht nicht einmal einen verstellten. Sie zeigt uns einen Weg, den wir nun erst ebnen müssen, als würde das Fest der Idee schon das Mal der Anstrengung, der Schwierigkeit, ja der Unmöglichkeit tragen, oder

² Gilles Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, in: *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975–1995*, Paris 2003, S. 291.

als wäre der Reichtum eine Armut. Ohne ihre einzigartige und vereinzelnde, akusale und unregelmäßige Notwendigkeit wären Ideen einfach verfügbar. Sie würden sich nicht mehr vom Gemeinplatz abheben. Man könnte ebensogut keine Idee haben. Während aber nicht jeder jederzeit Ideen haben kann, weil eine Idee eben kein Gemeinplatz ist, kein Fertigprodukt, sie einer Entwicklung bedarf und für eine andere Idee weder Raum noch Zeit läßt, wäre es denkbar, daß jeder eine Idee hat, die Seltenheit der Idee keinen auspart. Das bedeutet, daß Seltenheit eine Unverfügbarkeit indiziert, eine Qualität, nicht die Quantität einer kleinen Menge Erwählter. Schenkt man aber tatsächlich der gebotenen Vorstellung Glauben, Ideen seien frei zugänglich? Gehört nicht zu dem Gebot der Stunde, wie Deleuze an einer Stelle seines Vortrags andeutet, daß man nur so tun soll, als ob man ihm Glauben schenken würde? Weiß man nicht um die Misere des Gemeinplatzes, den man munter als Idee ausgibt, um sich selber und den anderen zu gleichen, um an dem Gleichen teilzunehmen, um vernetzt zu sein?

Die Notwendigkeit und die Not der Idee, die Erfordernis ihrer heiklen und aufreibenden Entwicklung, die kompromißlose Unmittelbarkeit einer Zuwendung und damit eines Entzugs, die eine Vereinzelung und eine Auslöschung des einzelnen zur Folge hat, kommt es doch letztlich nicht darauf an, wer eine Idee gehabt hat, lassen sich auch daran ablesen, daß es, so Deleuze, keine Ideen »im allgemeinen« gibt. Wer eine Idee hat, mag in seiner Freude auch stöhnen, er überlegt aber nicht, was er mit der Idee anfangen soll, ob er als Künstler ein Bild malen oder ein Video drehen soll. Daß die Idee sich gleichsam verfügbar macht, man sie entwickeln soll, bedeutet nicht, daß man über die Idee verfügen kann: »Man muß Ideen wie Potentiale behandeln, die bereits an eine bestimmte Ausdrucksweise gebunden sind, in sie verwickelt, untrennbar von ihr, so daß ich nie behaupten kann, ich habe eine Idee im allgemeinen.«³ Eine Idee ist immer schon »geweiht«, »verschrieben«, hat sich immer schon »verpflichtet«, hat immer schon begonnen, sich zu entwickeln. Sie ist entweder eine Idee in der Kunst, in der Philosophie oder in der

³ Ebd.

Wissenschaft, und in der Kunst ist sie entweder eine Idee in der Malerei oder in der Romanliteratur, um zwei Beispiele zu geben, die Deleuze nennt. Kurz, Ideen sind von Anfang an flektiert und dadurch voneinander verschieden. Die Erfordernis ihrer Entwicklung hat auch aus diesem Grund eine vereinzeltende Wirkung: Daß nicht jeder eine Idee haben und entwickeln kann, liegt mit daran, daß jede Idee eine bestimmte Entwicklung vorzeichnet, daß eine Idee nicht frei verfügbar ist, sondern eingewickelt, und es gewisser »Techniken« bedarf, um sie zu entwickeln und dadurch erst als Idee hervortreten zu lassen. Der Ideenträger wird also nur in dem Maße von der Idee vorausgesetzt, als er einen Sinn für die jeweilige Verwicklung oder Einwicklung der Idee hat, einen Sinn, der sich in einem Können, einem Handwerk, einer Technik ausdrückt.

Freilich müßte man hier hinzufügen, daß es ebensowenig wie eine Idee im allgemeinen allgemeine Sinne für besondere Ideen gibt. Jedes Mal fördert die Vereinzeltung der Idee eine Idiosynkrasie, die auf sie anspricht. Der einzelne, der eine Idee entwickelt, wird von ihr ausgelöscht und verleiht ihr gleichzeitig die Signatur, die sich aus seiner Idiosynkrasie herauskristallisiert, aus einer Idiosynkrasie, ohne die die Entwicklung der Idee etwas Mechanisches hätte. Die Idee drängt sich auf, um sich überraschen zu lassen. Nur die Überraschung, die Idiosynkrasie, die auf sie anspricht, kann an ihr Potential rühren. Dabei kann natürlich die Idee jederzeit verloren gehen, das Potential ein abstraktes bleiben, die Entwicklung unterentwickelt. Die Frage des schöpferischen einzelnen ist die, wie viel Willkür eine Idee verträgt. Willkür erstickt sie, Willkür rettet sie.

In dem Maße nun, in dem der Seltenheitswert der Idee, ihre Notwendigkeit und ihre Not, eine Vereinzeltung herbeiführt; in dem Maße, in dem eine Idee etwas flektiert Neues ist, unvergleichbar und einzigartig, das auf ein idiosynkratisches Können anspricht und es fördert, ja seine Wirksamkeit erst ermöglicht und ihr erst eine Gestalt verleiht, ist der schöpferische Akt »etwas sehr Einsames«.⁴ Wer eine Idee hat, will allein gelassen werden, hat keine Wahl als den Rückzug in eine Eifersucht, die Tätigkeit ist, Arbeit, die die

⁴ Ebd., S. 293.

Unterbrechung von außen fürchtet, so sehr er auch Freunden, denen er traut, seine Idee mitteilen, sein Werk zeigen mag, sobald er mit der Entwicklung fortgeschritten ist, die Idee zu einer bestimmten Objektivierung gebracht hat, sie sich bis zu einem gewissen Grad herauschälen konnte. Diese Einsamkeit ist freilich keine Eins, die die Zwei ausschließt, keine geschlossene Einheit, die sich der Mehrheit widersetzt. In einem Gespräch äußert sich Deleuze einmal zu seiner intellektuellen Zusammenarbeit mit Félix Guattari, in der es nicht um einen Austausch von Argumenten und Gegenargumenten ging, um Diskussionen und ihren Aktivismus, sondern darum, sich in den Zustand des Denkens versetzen zu lassen und das vom anderen Vorgeschlagene zu rechtfertigen; es ging beiden um einen Glauben an den anderen, an das, was er behauptete, an die Kraft seiner Behauptungen: »Ob man sagt, man sei immer allein, oder immer zu mehreren, läuft auf das Gleiche hinaus. Wenn man zu zweit ist, ist man allein, und wenn man allein ist, ist man zu mehreren [...]. Wenn Félix etwas zu mir sagt, kommt mir nur eine einzige Aufgabe zu. Ich muß suchen, was eine so eigentümliche, irre, nicht etwa diskussionswürdige Idee bestätigen kann. Würde ich zu ihm sagen: ›In der Erdmitte gibt es Johannisbeermarmelade«, würde seine Rolle darin bestehen, ausfindig zu machen, was einer solchen Idee, wenn es sich denn um eine Idee handelt, Recht geben könnte.«⁵ Je radikaler die Idee vereinzelt, desto weniger kann man die Vereinzlung als einen Ausschluß der Doppelung oder der Vervielfachung betrachten, und desto komplizierter kann das Verhältnis zwischen den einzelnen sein.

Fragen kann man dann, ob und unter welchen Bedingungen es zu einer »Begegnung« kommen kann, etwa zwischen dem, der eine philosophische Idee entwickelt, und dem, der eine künstlerische Idee entwickelt, und ob und unter welchen Bedingungen die Entwicklung einer Idee in der Kunst Elemente aus unterschiedlichen Praktiken oder Medien verbinden kann. Deleuze beantwortet die erste Frage, indem er darauf hinweist, daß Ideen keine Begriffe

⁵ »Deleuze/Guattari: *Nous deux*«, Gilles Deleuze und Félix Guattari im Gespräch mit Robert Maggiori, in: *Libération*, 12. September 1991.

sind. Philosophen erfinden und entwickeln Begriffe, Wissenschaftler Funktionen, Künstler »Blöcke«, die sich aus »Perzepten« und »Affekten« zusammensetzen. Die Konzeptkunst, *conceptual art* oder, wörtlich, »begriffliche Kunst«, steht, wie Deleuze und Guattari in ihrem letzten gemeinsamen Werk *Was ist Philosophie?* unterstreichen, in der Gefahr, sowohl die Wahrnehmung als auch den Begriff zu verfehlen. Sie nimmt einen »informativen«⁶ Charakter an und behält nichts als die »Meinung« des Betrachters zurück, als würde sie von der »allgemeinen« Idee nicht loskommen. Philosophie, Wissenschaft, Kunst: in keinem dieser Fälle sind die Begriffe, Funktionen, Blöcke vorgängigen allgemeinen Ideen entnommen. Zu einer »Begegnung« kann es folglich kommen, wenn man dem anderen im Namen einer entwickelten Idee etwas mitzuteilen hat. Allen Ideenentwicklungen soll die Herstellung eines neuen Zeitraums gemeinsam sein, der sich allerdings nicht in einen einzigen Zeitraum, in einen Zeitraum aller Zeiträume verwandeln läßt. Daß man nur im Namen einer entwickelten Idee dem anderen etwas mitzuteilen hat, heißt beispielsweise, daß es keine Romanverfilmungen geben kann oder daß jede Romanverfilmung ein Anzeichen für eine mangelnde Ideenentwicklung ist. Wer einen Roman verfilmt, hat keine Idee, ist kein Künstler, sondern ein Pfuscher, einer, der so tut, als ob. Filmregisseure, die Künstler sind, können sich zweifellos eines Romans als Vorlage bedienen. Ihnen ist es jedoch um eine »Affinität«⁷ zu tun, zwischen einer Idee, die dem Kino angehört, und einer Idee, die der Romanliteratur zugehört. Gibt man mit Deleuze solche »Affinitäten« zu, so muß man sich davor hüten, sie als Hintertür zu benutzen, durch die man die Vorstellung einer »allgemeinen Idee« wieder einschmuggelt. Entscheidend ist, daß sich die Affinität nachträglich einstellt, sie gerade aufgrund der Entwicklung einer Idee zustande kommt, also eine Begegnung ist, die durch die Idee vorbereitet wird. Wenn man als Künstler keine Idee hat, gibt es keine Begegnung,

⁶ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991, S. 187.

⁷ Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, a. a. O., S. 295.

keine Affinität mit einem anderen Künstler, Philosophen oder Wissenschaftler, ist man möglicherweise gar kein Künstler.

Und doch bemerkt Deleuze, man könne »vielleicht *jeder* Idee einen Begriff entnehmen«. ⁸ Ein Künstler soll sich auch eine Idee von einem anderen Künstler »leihen« ⁹ können, ein Filmregisseur etwa von einem Schriftsteller, vorausgesetzt, er ist in einen »kinematographischen Prozeß« einbezogen. Hier geschieht eine Art Aneignung. Nicht eine Aneignung, die dem Fehlen eines Eigenen Abhilfe leisten soll, sondern eine Aneignung vom Eigenen aus, aus Eigenem, aus dem Eigenen der Idee und vor allem des idiosynkratischen Könnens, aus dem Eigenen eines enteignenden Könnens. Es ist offenbar dieser Aspekt eines Könnens, das als ein idiosynkratisches eine Enteignung des Könnens ist, ein Nicht-Können, auf den Deleuze den Blick lenkt, wenn er das Leihen einer Idee erwähnt. Ein idiosynkratisches Können ist ein Können, das lediglich ich kann, und doch kann ich es nicht, eben weil es idiosynkratisch ist, die Idee auf es anspricht und die Mischung der Idiosynkrasie erzeugt. Mein Können bezeugt als Nicht-Können, daß ich eine Idee habe; eine andere Idee wird dadurch angezogen, erlaubt es, daß ich sie mir vom anderen ausleihe. Warum eignet man sich indes überhaupt etwas aus Eigenem an, das kein Eigenes ist? Was immer auch die Veranlassung für eine solche Aneignung sein mag, man wird sie jedes Mal in der Notwendigkeit und der Not der eigenen Ideenentwicklung suchen müssen.

Damit ist die Frage danach, ob die Entwicklung einer Idee in der Kunst Elemente aus unterschiedlichen Praktiken oder Medien verbinden kann, ebenso beantwortet. Denn diese Elemente sind ja nie abstrakt gegeben, bloße Gegebenheiten, auf die man zugreifen mag oder nicht. Vielmehr sind sie stets durch eine andere Idee vermittelt, die mit ihnen entliehen wird. Ohne eine Trennung, die nicht aufgehoben werden kann, entsteht kein Zwischen der Künste. Jede Kunst ist gänzlich von den anderen Künsten abgeschottet und kann sich dadurch gerade auf andere Künste beziehen, andere Künste in

⁸ Ebd. – meine Hervorhebung, AGD.

⁹ Ebd., S. 296.

sich einbeziehen. Je mehr eine Kunst sie selber ist, desto weniger ist sie sie selber, und umgekehrt. Man könnte daraus schließen, daß Kunstformen, Kunstpraktiken, Kunstmedien Sedimente, Verfestigungen von Ideen sind. Würde es allgemeine Ideen geben, wären Philosophie, Wissenschaft, Kunst nichts als mehr oder weniger arbiträre oder konventionelle, »konstruierende« Umsetzungen solcher Ideen, dann wäre die Kraft einer Idee von Anfang an geschwächt, weil ihre Umsetzung ihr mehr oder weniger äußerlich bleiben müßte. Wäre eine Idee jedoch deshalb flektiert, weil man die Aufteilung in Philosophie, Wissenschaft, Kunst als Tatsache, weil man Formen, Praktiken, Medien in der Kunst als Gegebenheiten ansehen müßte, so wäre die Kraft einer Idee von Anfang an ebenso geschwächt, weil sie gleichsam dogmatisch in ein Tatsächliches, Gegebenes gezwungen würde. Eine Idee kann ihre Kraft nur in und durch ihre Flexion, ihre Beugung, erproben und bekunden, wenn diese ihr nicht fremd ist, wenn sich also ein innerer Zusammenhang zwischen Ideen und ihren Ausdrucksweisen herstellen läßt und wenn aufgrund eines solchen Zusammenhangs sich andere, unvermutete Zusammenhänge bilden können, zwischen den Künsten, zwischen den Formen, Praktiken, Medien. »Was wahrhaft geschaffen wird«, schreiben Deleuze und Guattari in *Was ist Philosophie?* unmittelbar bevor sie auf den deutschen Idealismus verweisen, »zeichnet sich darum, weil es geschaffen wird, durch seine Selbstsetzung aus, durch einen autopoietischen Charakter, an dem man es erkennt, vom Lebendigen bis zum Kunstwerk.«¹⁰ Entspricht der Rede von der »Selbstsetzung« oder vom »autopoietischen Charakter«, den man der Idee zuschreiben muß, wenn anders nur dort etwas »wahrhaft geschaffen« wird, wo man eine Idee hat, wo sich das »Subjektivste mit dem Objektivsten«¹¹ berührt, nicht der Rede von der Notwendigkeit und der Not der Idee in dem Vortrag über den »schöpferischen Akt«? Der Widerstand gegen den Tod, den Deleuze in diesem Vortrag am Kunstwerk hervorhebt und der nichts anderes sein kann als reiner Widerstand, Widerstand in seiner reinsten Form, hat wie-

¹⁰ Deleuze und Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, a. a. O., S. 16.

¹¹ Ebd.

derum mit dem »autopoietischen Charakter« des Schaffens zu tun, mit dem Umstand, daß eine Idee nicht einfach verfügbar ist, daß es keine Idee im allgemeinen oder daß es eine Kraft der Idee gibt, ein Zwischen-den-Künsten in den Künsten. Vielleicht ist Kunst stets Kunstende, geht es in jedem Kunstwerk um das Ende der Kunst, weil die Kunst nicht allgemeine Ideen umsetzt oder verkörpert, die auch die Philosophie oder die Wissenschaft umsetzen könnten.

Deleuze erwähnt in seinem Vortrag die Filme von Marguerite Duras, in denen sich das Sprechen und das Sehen dissoziiert, um ein Beispiel für eine Idee anzuführen, die nur ein Filmregisseur haben kann, der ein Künstler ist, nicht aber ein Theaterregisseur, der sich diese Idee lediglich leihen oder anzueignen vermag, um seine eigene Idee zu entwickeln: »Das Wort erhebt sich hoch in die Luft, gleichzeitig versinkt die Erde, die man sieht, immer tiefer. Oder vielmehr erhebt sich das Wort in die Luft während das, wovon es handelt, unter die Erde sinkt.«¹² Man könnte meinen, daß der Film durch diese Verselbständigung der Stimme sich sowohl von der Literatur als auch von der Musik etwas ausleiht. Duras berichtet in einem Gespräch, wie man ihr stets wieder vorgehalten habe, ihre Filme seien keine Filme, weil das gesprochene oder gelesene Wort nicht in das Bild eingehe, sie eben eine Schriftstellerin sei, keine Filmregisseurin.¹³ Sie berichtet von einem Einschüchterungsversuch, dessen Ursprung man mit Deleuze in einem verdinglichten Verhältnis zur Ausdrucksweise der Idee suchen muß, in der Furcht vor einem Ausleihen oder einem Aneignen, einem Zwischen, die in Wahrheit eine Furcht vor der Idee selber ist und die die Idee des Kinos in eine Art allgemeine Idee verwandelt. Deleuze verwendet in dem Abschnitt,

¹² Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, a. a. O., S. 297. Michel Foucault ist der Philosoph, der den Begriff dieser Dissoziation konstruiert hat: »Es gibt drei Aspekte des Sichtbaren und des Sagbaren, an denen man gleichzeitig festhalten muß« (Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, S. 74), faßt Deleuze den Gedanken oder die philosophische Einsicht seines Freundes zusammen und nennt dann als ersten Aspekt »die Heterogenität der beiden Formen, ihren Wesensunterschied oder ihre Anisomorphie« – man sieht etwas und zugleich sagt man etwas, doch man sagt nicht, was man sieht, und man sieht nicht, was man sagt.

¹³ Marguerite Duras, »Entretien avec Michelle Porte«, in: *Le camion*, Paris 1977, S. 93 ff.

den er in seinem Buch über das Kinobild und die Zeit Duras und ihren Filmen widmet, den Ausdruck »musikalisches Wort«¹⁴ und erinnert an den seherischen Aspekt eines Sehens, das sich so weit vom Bild entfernt hat, daß es das Sehen eines Blinden ist. Sehen wird zum Sehen des Unsichtbaren, Sprechen rückt bis zur Grenze zum Unsagbaren vor. Die Dissoziation von Sehen und Sprechen bringt sie in eine Nähe, die von ihrer Entfernung bestimmt wird, von dem »Wahn«, als der das Wort dem Blick erscheinen muß, und von dem »Krieg«,¹⁵ den das Wort dem Blick erklärt, um es mit Blanchot auszudrücken, auf dessen Text »Sprechen ist nicht Sehen« Deleuze sich in diesem Zusammenhang bezieht. »Was das Wort ausspricht«, behauptet Deleuze, »ist auch das Unsichtbare, das das Sehen nur als seherisches sieht, und was das Sehen sieht, ist das Unsagbare, das das Wort ausspricht.«¹⁶ Je literarischer die Filme von Marguerite Duras also anmuten mögen, desto mehr nehmen sie an einem »kinematographischen Prozeß« teil, desto mehr wird das Literarische von einer Idee des Kinos entliehen, deren Entwicklung es auf eine Dissoziation, auf ein Auseinanderstreben von Sprechen und Sehen angelegt hat; zumindest dann, wenn Deleuzes These stimmt, daß nur das Kino die Dissoziation von Sprechen und Sehen so weit treiben kann, daß sich beide im Visionären, im Sagen des Unsagbaren und im Sehen des Unsichtbaren, berühren, als würde es sich um eine Dialektik von Sprechen und Sehen handeln, die in einer zweideutigen Aufhebung des Kinos resultiert, in seiner Erhaltung und in seiner Überschreitung, oder als würde das Neue in der Kunst eines ohne zielgerichteten Fortschritt sein. Anders gesagt: je mehr das Kino das ist, was es ist, Kino, desto mehr ist es unentscheidbar, ob es sich um Kino oder etwa um Literatur handelt, desto mehr bilden Kino und Literatur ein Zwischen, das sie untrennbar

¹⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris 1985, S. 341.

¹⁵ Maurice Blanchot, »Parler, ce n'est pas voir«, in: *L'entretien infini*, Paris 1969, S. 40.

¹⁶ Deleuze, *Cinéma 2. L'image temps*, a. a. O., S. 340. Deleuze geht nicht auf die Gründe für den »Krieg« ein, von dem Blanchot redet. Für Blanchot sind Sehen und Sprechen deshalb inkommensurabel, weil das Sehen durch eine Kontinuität definiert wird, mit der die Diskontinuität des Sprechens brechen muß.

miteinander verknüpft. Das andere des Kinos gibt es daher nur im Kino, und man weiß dann nicht mehr, ob es überhaupt noch Kino gibt oder das andere. An diesem Schwanken zwischen einem Wissen und einem Nicht-Wissen, an diesem anderen Zwischen, zwischen der einen künstlerischen Ausdrucksweise und dem von ihr gestifteten Zwischen, das mindestens zwei künstlerische Ausdrucksweisen ineinander übergehen läßt, bei Marguerite Duras im Extrem, kann man eine Idee der Kunst erkennen.

In einem Film aus dem Jahr 1977, im Original *Le camion*, auf deutsch *Der Lastwagen*, hat Duras die Dissoziation von Sehen und Sprechen so variiert, daß im Bild selber nicht nur menschenlose Landschaften am Stadtrand und in der Nähe des Meeres zu sehen sind, durch die ein Lastwagen fährt, sondern auch zwei Figuren, die Schriftstellerin und Filmregisseurin Marguerite Duras, der Schauspieler Gérard Dépardieu, die das Drehbuch vorlesen, ohne daß vorher Proben sie mit dem zweistimmigen Vortragen des Texts vertraut gemacht hätten, mit dem Vortragen eines Texts, der selber etwas Improvisiertes hat. Duras kommentiert das Verfassen des Drehbuchs, das im Film von ihr vor der Kamera vorgelesen wird, mit den Worten: »Plötzlich ist vom Proletariat die Rede; nun, plötzlich wird eben vom Proletariat geredet. Man wird dazu nicht aufgrund eines logischen Scharniers gebracht. Sicherlich gibt es ein solches Scharnier, aber hinter den Wörtern.«¹⁷ Das »Geschriebene«¹⁸ soll in der leeren Kabine des Lastwagens entstehen, im unsichtbaren Fahrerhaus; vorgelesen wird das Drehbuch in einem geschlossenen Raum, in der »Dunkelkammer«. Das literarisch-theatralische Element, das sich der Film leiht oder aneignet, die Idee einer dialogischen Rekonstruktion unter Wahrung einer gewissen Einheit von Zeit, Handlung und Ort, kann man hier also nicht mehr nur mit der Verselbständigung einer Stimme, eines Sprechens, identifizieren, das einen Text vorträgt, vorliest, während das Bild etwas anderes zeigt als das, wovon gesprochen wird; man kann es nicht einfach

¹⁷ Duras, »Entretien avec Michelle Porte«, a. a. O., S. 99.

¹⁸ Ebd., S. 104.

mit einer Stimme identifizieren, die unvermittelt »unter«¹⁹ das Bild montiert wird, unter das, was man den Zuschauer sehen läßt, und so einen Effekt erzielt, den Deleuze im Theater etwa für undenkbar hält. Denn in *Le camion* reicht das literarisch-theatralische Element ins Bild hinein und nimmt gleichsam von ihm Besitz. Das Bild wird vom Bild dissoziiert. Das Scherische wird dabei nicht nur durch den häufigen Gebrauch einer idiomatischen Wendung wie »je vois«²⁰ sinnfällig, die man wörtlich nehmen kann, und die entweder »ich verstehe« oder »ich sehe es« bedeutet, es wird von dem konjunkti-vischen Gebrauch der vollendeten Zukunft²¹ gezeitigt, der in die Konventionen des Kinderspiels einüben soll, als wäre der Film eine Einladung zum Spiel, zum Spiel der Fiktion, oder als würde er sich gleichzeitig vor- und zurückbeugen, als würde er antizipieren und revozieren, etwas, das einzig das gesprochene Wort leisten kann. Es entspricht hier zuweilen genau dem Bild, immer dann, wenn man Duras und Dépardieu sieht, die ein Drehbuch vorlesen. Was das Bild indes durch diese Entsprechung vorführt, ist seine eigene Unmöglichkeit, da es nicht das leistet, was das vorgelesene Wort durch den Gebrauch der vollendeten Zukunft leistet. Das Wort, dem ein Bild entspricht, das ihm nicht entsprechen kann, macht den Film zum Vorfilm, zu einer bloßen Einladung. Und doch wird der Einladung gefolgt, sieht man auch den Lastwagen, der durch ein Niemandsland zwischen Stadt und Land fährt, allerdings unter Aussparung der Schauspieler. Es ist, als hätte man es mit einer imaginierten gespenstischen Reise zu tun, mit dem »Ende der Welt«, als müßte das eigentliche Spiel eines ohne Spieler sein, um eine Kontamination von Spiel und Wirklichkeit zu vermeiden, das schäbige Als-ob der gespielten Rolle. Es ist, als müßte das Spiel in der Einladung oder Aufforderung zum Spiel bestehen, in seiner eigenen Vorwegnahme, und als müßte diese im Spiel begründete Notwendigkeit einer Vorwegnahme, eines Zurückhaltens des Spiels, sich im Spiel selber noch auswirken: »G.D.: ›Ist es ein Film?‹ M.D.: ›Es wäre

¹⁹ Deleuze, »Qu'est-ce que l'acte de création?«, a. a. O., S. 297.

²⁰ Duras, *Le camion*, a. a. O., S. 12, S. 14, S. 15.

²¹ z. B.: »Il y aurait eu...« (»Es würde dort gegeben haben...«), ebd., S. 39.

ein Film gewesen. [Pause] Es ist ein Film, ja.«²² In dem Gespräch mit Michelle Porte, das um den Film kreist, erläutert Marguerite Duras diese Zeilen. Sie gibt an, wie die beiden Sätze »Es wäre ein Film gewesen« und »Es ist ein Film« zusammenhängen: »Man muß übersetzen: *Also* ist es ein Film.«²³

Gerade weil er also das literarisch-theatralische Element in das Bild hineinnimmt und sogar eine Entsprechung zwischen Sprechen und Sehen herstellt, eine bebildende Konkretion, die das Bild der Literatur unterstellt, kann der Film die Dissoziation oder Disjunktion auf die Spitze treiben, sie das Bild im Bild durchbohren lassen, die Bebilderung hinter sich lassen und sich als Film behaupten. Die vollendete Zukunft bleibt im Bild bilderlos, das Sprechen hält sich auf der Schwelle der Einladung oder Aufforderung und rührt so an das Seherische; das Sehen hält sich auf der Schwelle eines entleerten, schönen, oft fast abstrakten Bildes, eines Bildes von einem Lastwagen, der wie das Schiff des Fliegenden Holländers führerlos zu fahren scheint, und rührt so ebenfalls an das Seherische; Sehen und Sprechen berühren sich ihrerseits, weil sie beide an den Indifferenzpunkt des Unsagbaren und des Unsichtbaren, des Prophetischen und des Seherischen rühren, eine ins Spiel verlängerte Einladung, ein in die Einladung zurückgenommenes Spiel.

Im ersten kurzen Entwurf zu dem Film liest man am Ende: »Soll das Kino doch verschütt gehen« oder »Soll das Kino doch in sein Verderben rennen – das ist das einzig mögliche Kino.«²⁴ Erst wenn das Kino es der Literatur gestattet, das Bild zu übernehmen, erst wenn das Kino sich das literarisch-theatralische Element so ausleiht oder aneignet, daß es das Bild beherrscht, ist Kino noch möglich, weil es auf die Idee ankommt, auf die Dissoziation von Sprechen und Sehen als »kinematographischer Prozeß«, auf eine Einladung oder Aufforderung, die sich in dem bemerkbar macht, wozu sie einlädt oder auffordert, in dem Spiel, in der Fiktion. Duras hatte eine Idee, war nicht mehr eingeschüchert: »Während einer Nacht war ich

²² Ebd., S. 11 f.

²³ Duras, »Entretien avec Michelle Porte«, a. a. O., S. 85.

²⁴ Marguerite Duras, »Textes de présentation«, in: *Le camion*, a. a. O., S. 74.

schlaflos und dann habe ich mir gesagt: Ich werde den Film nicht drehen, ich werde ihn erzählen – ich habe mich gänzlich befreit gefühlt, als ich darauf gekommen bin –, ich werde erzählen, was es für ein Film gewesen wäre, wäre er gedreht worden«²⁵; hätte Duras also Dépardieu den Lastwagenfahrer verkörpern lassen und eine Schauspielerin engagiert, um die Rolle der Irren und Irrenden zu spielen, die der Fahrer in der Fiktion auf offener Straße aufgabelt und ein Stück weit in seinem Wagen mitnimmt.

Man könnte nun zwei allgemeine Thesen aufstellen. *Einerseits* könnte man behaupten, daß die vollendete Zukunft, das »Konditional des Vorspiels«,²⁶ die Zeit der Idee ist. Als Idee, die von ihrer Ausdrucksweise, ihrem Medium, untrennbar ist, muß jede Idee als Einladung oder Aufforderung zu ihrer Entwicklung verstanden werden, zu einer Entwicklung, in die sie schon verwickelt, einbezogen, einbegriffen ist, und zwar so, daß es keine Idee »im allgemeinen« gibt. Gleichzeitig liegt aber auch in jeder Idee ein Überschuß, erhält sich die Einladung oder Aufforderung, obwohl die Idee entwickelt worden ist. Dieser Überschuß bildet sich freilich immer nur in einer und durch eine besondere Entwicklung. Daß sich ein solcher Überschuß bildet, ist der Grund, warum man sich eine Idee ausleihen kann, warum Begegnungen zwischen Ideen stattfinden. Je bestimmbarer die Idee, desto mehr erzeugt sie eine Unbestimmbarkeit, die zu einer neuen, anderen Entwicklung auffordert, ohne daß sich aus dem Überschuß eine Idee »im allgemeinen« herausdestillieren ließe. Wie in dem Gebrauch der vollendeten Zukunft, auf den Duras rekurriert, bleibt die Idee auf der Schwelle einer Einladung oder Aufforderung zur Entwicklung, aber bloß, weil sie bereits entwickelt wird, ihr in der jeweiligen Entwicklung nichts abgeht. Daß es keine Idee im allgemeinen gibt und daß jede Idee flektiert ist, bedeutet, daß ihre Ausdrucksweise zu einer Begegnung neigt, als wäre sie stets offen für ein Ausleihen, ein Aneignen aus Eigenem.

Andererseits könnte man behaupten, daß das Motto »Soll das Kino doch in sein Verderben rennen – das ist das einzig mögliche

²⁵ Duras, »Entretien avec Michelle Porte«, a. a. O., S. 86.

²⁶ Ebd., S. 89.

Kino«, dessen deutliches Echo im Text von *Le camion* das mehrmals wiederholte, uneingeschüchterte, freudig ausgesprochene, antifairtistische und antidoktrinäre Motto »Soll sich die Welt doch in ihr Verderben stürzen – das ist die einzig mögliche Politik« ist, ebenfalls etwas über die Idee besagt, zumindest, wenn man auf eine Mehrdeutigkeit aufmerksam macht, die der französische Wortlaut in sich birgt und die in der deutschen Übersetzung des ersten Mottos (»Soll das Kino...«) verloren geht. Denn das weibliche Possessivpronomen »sa«, das vor dem Nomen »perte« steht (»ihr Verderben«, »ihr Verlust«) kann sowohl das Verderben auf das Kino und die Welt beziehen als auch auf die im Motto ungenannte Gestalt der Irren und Irrenden, um die sich die dialogische Rekonstruktion dreht. Das Verderben ist so einmal das des Kinos und das der Welt, dann das der Irren und Irrenden, der Vagantin, der Verlorenen, Ausgesetzten, Umherstreifenden, die jeden Abend einen Wagen anhält und, wird sie mitgenommen, dem Fahrer ihre Lebensgeschichte erzählt, jeden Abend »zum ersten Mal«. Bezieht das Possessivpronomen das Verderben auf die Irre und Irrende, sagen das eine und das andere Motto, das einzig mögliche, denkbare Kino sei das Kino, das auf das Irren der Irren zugeht, die einzig mögliche, denkbare Politik sei die Politik, die sich zur Irrenden beugt, die ihr entgegenkommt. »Soll das Kino doch auf ihr Verlorensein zugehen – ein anderes Kino gibt es nicht!« »Soll die Welt doch ihrem Verlorensein entgegenkommen – eine andere Politik gibt es nicht!« Warum besagen nun die so verstandenen Motti etwas über die Idee? Weil man eine Idee nur dann haben kann, wenn man nicht an etwas festhält, was im voraus schon feststeht, und weil eine Idee sich nur dann von einer Meinung, einem Gemeinplatz oder einer dogmatischen Annahme unterscheidet, sie nur dann entwickelt und ausgedrückt werden kann, wenn sie dem Verlorensein entgegenght, der durchgängigen und unverzöglichen Freude einer uneingeschränkten »Gleichbehandlung«. ²⁷ »Off-Stimme von M.D.: ›Sie sagt: Alles ist in allem.«²⁸ Eine Idee ist eine Irre und Irrende, die sich selber entgegenght, dem eigenen

²⁷ Ebd., S. 134.

²⁸ Duras, *Le camion*, a. a. O., S. 25.

Irren, dem »Ende der Welt«, stets erneut und jedes Mal »zum ersten Mal«. Vielleicht ist die Kunst des Ausdrucks und der Entwicklung einer Idee nichts als die Kunst einer intensiven Sammlung, die eine Momentaufnahme hervorbringt, die einzige Aufnahme, die es von einer Idee geben kann, eine notwendige, nötige Momentaufnahme in einer unendlichen Reihe verschiedener, heterogener Momentaufnahmen. Deshalb entspricht der Idee nicht eine Gewißheit, oder ein Lösungswort, sondern ein »Glaube«, der der Vergegenständlichung widersteht, keinen Gegenstand zum Gegenstand hat, und der sich zur Idee einzig um den Preis verhalten kann, daß auf sie der Schatten eines nihilistischen Zweifels fällt, mit dem ihre kommunikative Aneignung beginnt: »Man glaubt nicht mehr. Man glaubt. Freude: man glaubt: nichts mehr.«²⁹ Und deshalb auch ist das Motto sowohl eines des Kinos als auch eines der Welt, ein Irren des Zwischen, zwischen einer Ausdrucksweise und einem Überschuß der Idee, zwischen dem Unvergleichbaren und der Begegnung.

²⁹ Duras, »Textes de présentation«, a. a. O., S. 73.

2. Kulturpalast

Mauler, der Fleischkönig in Brechts Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, spricht an einer Stelle von dem »Ding aus Schweiß und Geld«, das in Großstädten aufgerichtet worden ist: »'S ist schon, Als hätt' einer / Ein Gebäud' gemacht, das größte der Welt und / Das teuerste und praktischste, aber / Aus Versehen und weil's billig war, hätt' er benutzt als / Material Hundsscheiße, so daß der Aufenthalt / Darin doch schwer wär' und sein Ruhm nur der / Am End', er hätt' den größten Gestank der Welt gemacht.«³⁰ Wer aus dem Gebäude herauskommt, fügt Mauler hinzu, »hat ein lustiger Mann zu sein«.

Dreißig Jahre nach dem Entstehen dieses Stücks hat Adorno einen Aufsatz über engagierte Literatur geschrieben, in dem er dem Stück einerseits eine grobe Vereinfachung bei der Darstellung ökonomischer Vorgänge im kapitalistischen System, andererseits »politische Naivetät«³¹ vorwirft. Was, trotz einer »eindrucksvollen Schlußszene«, die Verfehlungen verursacht haben soll, ist, so Adorno, der Umstand, daß Brecht als Künstler des dialektischen Theaters nicht ernsthaft genug die Hervorbringung einer »imagerie« betrieben habe. Das französische Wort »imagerie«, das vor allem in Adornos *Ästhetischer Theorie* immer wieder vorkommt und das als Begriff das bildhafte Moment in der Kunst meint, ihr »Bildwesen«, kann man wohl am besten mit dem Ausdruck »Bilderwelt« übersetzen. Adorno benützt diesen Ausdruck etwa im Titel eines Essays, in dem es um den *Freischütz* geht; besonders häufig erscheint er in der Mahler-Monographie. In seinen soziologischen Schriften gebraucht Adorno regelmäßig das englische Wort »imagery«, wenn er sich auf ein Arsenal ideologischer Vorstellungen bezieht, zum Beispiel auf die »Bilderwelt« des Antisemitismus. Ohne das Stück über die heilige Johanna ausdrücklich zu nennen, spielt Adorno in seiner *Negativen Dialektik* auf die zitierte Stelle an, die er als »großartig« bezeichnet.

³⁰ Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Frankfurt am Main 1962, S. 115.

³¹ Theodor W. Adorno, »Engagement«, in: *Noten zur Literatur III*, Gesammelte Schriften, Band 11, Frankfurt am Main 1974, S. 417.

Kultur, behauptet Adorno, soll den Gestank »perhorreszieren«,³² sich also mit Abscheu von ihm abwenden, ihn schauernd zurückweisen. Sie tut es, »weil sie stinkt; weil ihr Palast, wie es an einer großartigen Stelle von Brecht heißt, gebaut ist aus Hundsscheiße.«

Drei Dinge fallen hier dem Leser auf. Einmal, daß Adorno das Gebäude, von dem in der *Heiligen Johanna* die Rede ist, als das der Kultur identifiziert, die er hegelisch als »Objektivierung des Geistes« bestimmt und folglich auch als Synonym für den zivilisatorischen Prozeß oder die »zivilisatorische Erziehung« verwendet. Adorno setzt dieses Gebäude sogar ironisch mit einem Palast gleich, also, kombiniert man Kultur und Palast zum Kulturpalast, mit jenen Gebäuden, die in sozialistischen Ländern, in Städten wie Moskau und Dresden, errichtet wurden, manchmal, wie beim imposanten Warschauer Kulturpalast, in stalinistischer Zuckerbäckermanier, um unterschiedlichen kulturellen Zwecken unter einem großen Dach zu dienen. Im vorletzten Teil seiner Meditation über Kultur, vor den Überlegungen zur kulturkritischen Stoßrichtung der »Theologie der Krise«,³³ konstatiert Adorno, in den »östlichen Staaten« sei Kultur zum »puren Herrschaftsmittel« umfunktioniert und dadurch zum »Schund« degradiert worden. Dann fällt auf, daß Adorno wörtlich zitiert: Auch bei Brecht steht »Hundsscheiße«, nicht das im Deutschen wahrscheinlich geläufigere »Hundescheiße«, als solle

³² Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 359.

³³ »Die Theologie der Krise registrierte, wogegen sie abstrakt und darum vergebens aufgeehrte: daß Metaphysik fusioniert ist mit Kultur.« (Ebd., S. 360) »Tot ist alle Metaphysik«, behauptet Karl Barth in seinem 1920 gehaltenen Vortrag »Der Christ in der Gesellschaft« (Karl Barth, »Der Christ in der Gesellschaft«, in: Schriften 1, Frankfurt am Main und Leipzig 2009, S. 201). Wollte man sich der Sprache des großen Kommentars zum Römerbrief bedienen, müßte man sagen, daß die Metaphysik, die wie die Kultur eine Vergegenständlichung betreibt, aus der dann das »Ding an sich« oder die »Kunst an sich« resultieren, eine »mögliche Möglichkeit« darstellt, nicht eine »unmögliche Möglichkeit« (Karl Barth, *Der Römerbrief*, in: Schriften 1, a. a. O., S. 143), nicht eine »Krisis«, die von einem »Unmöglichen« ausgeht. Für Adorno bleibt die Rede von Gott als dem »grundsätzlich Anderen« (ebd., S. 156) in einer Abstraktion befangen, während für Barth gerade die Andersheit Gottes verbürgt, daß er nicht »von außen« (Barth, »Der Christ in der Gesellschaft«, in: Schriften 1, a. a. O., S. 201) »stößt«, wie es ein »An sich« tun würde.

die Scheiße durch den hellen, eleganten Vokal nicht verfeinert und dadurch schon »perhorresziert« werden, als könne die Scheiße nur dann beim Namen gerufen werden, wenn man so redet, wie einem das Maul gewachsen ist, mit zischendem S, als wäre der Unterschied zwischen »Hundsscheiße« und »Hundescheiße« dem nicht nur sprachlichen Unterschied zwischen »Kadaver« und »Leichnam« zu vergleichen. Schließlich fällt dem Leser auf, daß Adorno dadurch, daß er durch die Identifikation des aus Hundsscheiße bestehenden Gebäudes mit einem Palast eine »imagerie« schafft und so einen Kontrasteffekt produziert, etwas bewirkt, das Rühren an einen wunden Punkt, was bloße Begriffe nicht bewirken können. Adorno, so könnte man sagen, faßt sprachlich das Material an, hat dagegen keine kulturellen Vorbehalte, verläßt als Künstler das Kulturgebäude oder den Kulturpalast, das begriffliche Gebäude der Philosophie und des philosophischen Arguments. Denn das Bild ist keine Metapher, die das Sinnliche auf ein Geistiges bezieht, sondern exponiert das Geistige einem Sinnlichen, das dem Bezug auf Geistiges widersteht. Der befremdende Effekt erinnert an den, den der französische Regisseur Georges Franju in seinem dokumentarischen Kurzfilm *Le sang des bêtes* erzielt, und zwar durch die Nebeneinanderstellung von Aufnahmen, die ungeschminkt die Abläufe in Schlachthöfen an der Peripherie von Paris zeigen, und Aufnahmen, die das Alltagsleben am Stadtrand im Stil des poetischen Realismus der dreißiger und vierziger Jahre dartun, allerdings mit einem surrealen Einschlag. Während aber bei Adorno das Befremden an einem Aufeinanderprallen hängt, wird es bei Franju von anscheinend reibungsfreien Übergängen erzeugt.

Was sind die Gründe für Adornos radikale Kulturkritik, für seine radikale Kritik an der Kultur selber, für, wenn man so will, den unvermeidlichen performativen Selbstwiderspruch, in den sich eine solche Radikalität bewußt verwickelt? Zwei Gründe kann man anführen, eine Spaltung und ein Vergessen. Weil erst die Trennung von körperlicher und geistiger Arbeit zur Kulturentwicklung führt, muß Kultur den Makel ihrer Einseitigkeit verdrängen, gewaltsam verwischen, ihr »Mißlingen« als ihren »Triumph« ausgeben. Sie maßt sich an, der »materiellen Existenz« das »Licht einzuhauchen«, usur-

piert die Sinnstiftung. Dabei lassen es die Formulierungen in dem fraglichen Passus der *Negativen Dialektik* offen, ob die Spaltung der Arbeit in körperliche und geistige Arbeit, in »körperliche Arbeit« und »Geist«, als das geschichtliche Resultat antagonistischer ökonomischer Vorgänge angesehen werden muß und eine andere Entwicklung der Kultur denkbar gewesen wäre, oder ob man zunächst den »emphatischen Anspruch ihrer Autarkie«, die wie immer auch bedingte »Trennung des Geistes von körperlicher Arbeit« und die Unterdrückung der »armseligen physischen Existenz«, als die Bedingung für das Entstehen von Kultur überhaupt betrachten muß, weil ohne eine solche ursprüngliche Gewalt, ohne blinde Naturbeherrschung, der Geist nicht hätte hervortreten und sich behaupten oder objektivieren können. Etwas an dem »Triumph« der Kultur ist vielleicht nicht auf ihr »Mißlingen« reduzierbar.

Die Beispiele, die Adorno für die »armselige physische Existenz« gibt, reichen von der Erinnerung an jene Aspekte des »physischen Todes«, die mit Vergeistigung in der Kultur unvereinbar bleiben, von der Erinnerung an »Aas« und den »widerlich süßen Geruch der Verwesung«, bis zu der Faszination, die das sexuell Anrühige ausübt, ja das Triebhafte und Vertierte, das sich in sprachlichen Wendungen und sogar Ortsnamen niederschlägt. Sie reichen von dem Leiden, das Tieren angetan wird, von ihrer Liquidation durch den Abdecker, den Hundefänger, den Rattentöter, den Schweineschlächter, bis zu der körperlichen Qual, die Menschen zugefügt wird, bis zu einem Leiden, das »in den Lagern alles Beschwichtigende des Geistes und [...] der Kultur ohne Trost verbrannte«. ³⁴

In einem Streitgespräch mit Alain Badiou, geführt im Jahr 2012, definiert der Sprachwissenschaftler Jean-Claude Milner »Kultur im allgemeinen« ³⁵ als eine »Regelung der Tötung und des Überlebens«. Wenn Milner immer wieder auf einem politischen »Minimalismus« ³⁶ beharrt, darauf, daß das Leiden des Körpers ein politisches Kriterium sein muß und daß jede Tötung das Ende der Politik signali-

³⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 358.

³⁵ Alain Badiou und Jean-Claude Milner, *Controverse*, Paris 2012, S. 69.

³⁶ Jean-Claude Milner, *Clartés de tout*, Paris 2011, S. 154 ff.

siert, während Badiou den Anfang der Politik in der Idee erblickt, das körperliche Leiden und das Überleben als ein außerpolitisches Problem angeht und in der Rede von einem politisch gerechtfertigten Mord wohl keinen Widerspruch sieht, dann muß man im Sinne Milners das Vermeiden des Leidens ebenfalls als die wichtigste kulturelle Leistung betrachten, »Kultur im allgemeinen« als ununterscheidbar von einer Biopolitik. Milner argumentiert, daß die Vernachlässigung des Leidens Gleichgültigkeit zur Folge hat, die Gleichgültigkeit aber in »Grausamkeit«³⁷ mündet. Um vor der Idealisierung oder »Vergeistigung« des Leidens zu warnen, erinnert Milner daran, daß sein »wirklicher Kern«³⁸ das »körperliche Leiden« ist. Die »kriminellen Neigungen des demokratischen Europa«, die modernen, gegenwärtigen europäischen Vorstellungen von Krieg und Frieden liegen, folgt man Milner, in einer Trennung von Körper und Geist oder Körper und Seele begründet, in einer Trennung, die eben zu jener Vernachlässigung, Gleichgültigkeit, Grausamkeit führt.³⁹

Die Abspaltung des Geistes vom Körper, die nach Adorno die Kulturleistung ausmacht, hat jedoch nicht nur ein Vergessen, eine Verdrängung des Somatischen, der »sinnfernen Schicht des Lebendigen« zur Folge, sondern soll die Einseitigkeit der Kultur auch dadurch bezeugen, daß das »oberste Interesse« des Geistes selber verkürzt und verdrängt wird, das Interesse, das sich in den Fragen »Was ist das?« und »Wohin geht es?« ausdrückt. Adorno nimmt das bekannte kantische Motiv vom spekulativen und praktischen »Interesse meiner Vernunft«⁴⁰ auf, das sich in den Fragen »Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?« vereinigen soll, verwandelt es aber, weil seine Fragen unmittelbar an die Sache gerichtet sind, an das Dasein und die Welt, nicht vom vernünftigen Subjekt selbstbezüglich gestellt werden, vernunftkritisch gemeint sind.

³⁷ Jean-Claude Milner, *La politique des choses*, Paris 2011, S. 53.

³⁸ Jean-Claude Milner, *Pour une politique des êtres parlants*, Paris 2011, S. 81.

³⁹ Jean-Claude Milner, *Les penchants criminels de l'Europe démocratique*, Paris 2003, S. 91.

⁴⁰ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 832, Hamburg 1956, S. 728.

Einerseits stellt Adorno also fest, daß »alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, Müll« sei, daß sowohl ihre restaurative Erhaltung als auch das Bewußtsein einer Dringlichkeit, von dem sich die Kritik an der Kultur speist, die Barbarei verlängern und verewigen: die Barbarei der Geschehnisse, die sich »in ihrer Landschaft ohne Widerstand« zugetragen haben. Es ist der mangelnde oder fehlende Widerstand, das aktive Neinsagen, an dem man die Kultur erkennen kann. Der Geist hat es nicht vermocht, die Menschen zu »ergreifen« und zu »verändern«, die von Philosophie, Kunst und den »aufklärenden Wissenschaften« gebildeten Traditionen haben versagt, die Geistlosigkeit der Kulturindustrie hat alles zur schäbigen Ware gemacht, die grauenhaften Verbrechen haben die Kultur unwiderruflich in Schuld verstrickt. In dem Aufsatz über »Kulturkritik und Gesellschaft«, der an erster Stelle der *Prismen* steht, handelt Adorno von der »Komplizität«,⁴¹ die den Kritiker mit der Kultur verbindet; ein Komplize der Kultur ist der Kritiker, weil sie ihren »eigenen Sinn« daran hat, »Vergegenständlichung« zu suspendieren, der Kritiker aber die bereits zu Werten, Gütern und Waren vergegenständlichte Kultur noch einmal vergegenständlichen muß.⁴² Andererseits erkennt Adorno, daß eine Verweigerung, die

⁴¹ Theodor W. Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., *Prismen*, Gesammelte Schriften Band 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 15.

⁴² Daß der Begriff des Werts gewöhnlich gegen die gleiche Gültigkeit und die Gleichgültigkeit von allem angeführt wird, indiziert ein Mißverständnis. Denn wo etwas Gültigkeit beansprucht, ist bereits eine Gleichgültigkeit vorausgesetzt, im doppelten Wortsinn. Es muß Kommensurabilität herrschen, die Gleichheit einer Vergleichbarkeit, eine zumindest virtuelle gleiche Gültigkeit, bevor man das eine als gültig und geltend anerkennt, das andere als weniger gültig oder gar als ungültig unterordnet und abtut. Vielleicht hat diese Kommensurabilität bereits einen Ausschluß zur Bedingung. Das ursprünglich Ausgeschlossene kann aber nachträglich als ungültig und wertlos abgestempelt werden und so in ein Verhältnis zur Kommensurabilität treten. Solche Vergleichbarkeit oder solche gleiche Gültigkeit impliziert jedoch auch zwangsläufig eine Gleichgültigkeit, so sehr und so leidenschaftlich man sich für die Durchsetzung des einen gegen das andere einsetzen mag. Muß alles zunächst vergleichbar sein, ist man allem gegenüber zunächst gleichgültig. Carl Schmitt hat in seinem Aufsatz über die »Tyrannei der Werte« darauf hingewiesen, daß ein Wert, etwas, das Geltung und Gültigkeit für sich beansprucht, durchgesetzt werden muß, soll es sich nicht in der leeren Äußerlichkeit des Anscheins auflösen. Ein Wert muß